

## LA CAGE QUI CACHE :

### ***LA CAGE DOREE* de Ruben Alves<sup>42</sup>**

**CRISTINA MARINHO**

Universidade do Porto

marinho@letras.up.pt

**Résumé :** Le succès de la comédie française réalisée par le luso-descendant Ruben Alves, *La Cage Dorée* (2013), semble reposer sur ses *clichés* d'épopée lusitanienne à Paris sans que ses malheurs aient été assez relevés. Or, sous ce portrait apparemment naïf peut très bien se dissimuler une troublante peinture des immigrants portugais et de leur *dés-intégration* française que cet essai tente de déchiffrer, d'une part, et d'expliciter, de l'autre, à partir de la remise en question comparée des dénominateurs communs critiques des deux pays.

**Mots-clés :** *clichés* - émigration portugaise – dévoilement – France.

**Abstract:** The French Comedy *La Cage Dorée* (produced by the luso descendant Ruben Alves, 2013) success seems to be mainly due to its *clichés* of Portuguese epics in Paris, and its miseries may not have been underlined enough. Thus, under this apparently *naïf* portrait an intriguing painting of Portuguese immigrants' French *dis-integration* may really be hiding, which is the aim of this essay, on one hand, to bring out and, on the other one, to clarify, by questioning comparative critical common denominators of the two countries.

**Keywords:** *clichés* - portuguese emigration – revelation – France.

---

<sup>42</sup> Cet essai contient la synthèse des principales lignes d'analyse de la production de Ruben Alves développées en cours de « *Da França Colonial à França Miulticultural* » (1<sup>er</sup> semestre de l'année scolaire 2015/16).

La condition tacite de *soft comedy* accordée à *La Cage Dorée* semble avoir été à la fois la cause et la conséquence des limites auxquelles un général applaudissement, entre rire et larmes, s'est borné, le discours politique consensuel, du reste électoral et ponctuel, l'emportant aussi sur une analyse quelconque, aussi gênante ou hypocrite fût-elle. Or, si le bon côté travailleur des immigrés portugais à Paris y est on ne peut plus mis en évidence, ce qui confirmerait, en effet, l'éloge de leur réussite toujours dans le sens d'illustrer leur promotion sociale en France, au moins deux dimensions du film de Ruben Alves ont été jusqu'à maintenant, et pour la même raison, nettement passées sous silence. La première se développe sur un plan irréfutable de visibilité et elle nous empêcherait immédiatement d'assumer le truisme sur lequel semble se bâtir son succès : les serfs lusitaniens non seulement satisfont à perte d'haleine l'insupportable bourgeoisie des beaux quartiers parisiens qui les exploite capricieusement et sans pitié et leur sourit dans la proportion directe de son profit quotidien et de leur docilité indéniable, comme l'envie, la paresse, le mensonge les rongent à leur intérieur communautaire souvent peint selon une uniformité sans faille. Inextricablement, le visage français s'avère atroce surtout dans l'hypocrisie irrespectueuse des frontières humaines d'acceptabilité sociale, demandant l'inacceptable à la générosité en même temps qu'il essaiera de lui payer le minimum et ne le récompensera que sous la menace imminente de sa perte, ce qui, d'ailleurs, ne se vérifiera, enfin, pourtant, pas. La deuxième se disséminant plutôt dans l'ensemble du film de façon ambiguë peut être d'autant plus difficile à dégager si l'on tient à ce qu'elle se clarifie dans l'étroite dépendance de la compréhension des sens sous-jacents à un axe, à peine perçu, subtilement insinué, qui tranche *La Cage Dorée* en deux et dont la portée fondamentale en découlerait forcément. D'où ce plan d'invisibilité, pour ainsi dire, qui justifierait, en grande partie, le bilan superficiel sur la naturelle *catharsis* des foules immigrées se fondant en joie et en amertume dans les salles de cinéma, mais n'en expliquerait point ni le silence sur les contradictions intrinsèques et nettes du film, ni, et encore moins, la non-remise en question intellectuelle, universitaire et spécifiquement cinématographique, du statut léger de la création de Ruben Alves. Aussi éparpillé, d'une part, et voilé, de l'autre, soit-il, le fait qu'on efface ouvertement l'épuisement obéissant des portugais et aussi leur fragilité pour n'en dégager que la réussite ostentatoire au cœur de la France suggère la censure, dans la perplexité, du monde contemporain sur toute détermination authentique de la réalité politique, interculturelle.

Ruben Alves à beau refuser la projection autobiographique de sa comédie, la tendance à restreindre l'ampleur significative du film prévaut aussi bien dans la délimitation générationnelle de la famille Ribeiro que dans la circonscription de l'arrogance gauloise à l'évidence du XVI<sup>e</sup> arrondissement, le *cliché* dégradant lui-même toute possibilité d'abstraction effective à interpréter. Par conséquent, le tout s'avèrerait déréalisé, s'il était question d'interroger la nette servitude, solitaire aussi entre compatriotes, songeant au retour rédempteur au Portugal que les patrons, indélébiles, annuleront par une *main de fer dans un gant de velours* amical. Il serait, donc, encore moins probable de (bien vouloir) y surprendre une œuvre polyédrique qui très au-delà de sa surface de carte postale n'épargnerait personne : nos deux pays, parents et enfants, voisins, patrons et employés, le dessus du panier, amants, affaires y seraient courageusement examinés ou même tournés impitoyablement en dérision, sous le regard d'aigle du jeune réalisateur français. En effet, l'illusion dé-réalisatrice d'un paysage quasi touristique nous libèrerait même de tout souci de profondeur et de toute responsabilité concernant tout fantasme identitaire : Miguel Esteves Cardoso exprimera, par excellence, le mépris implicite dans le silence paradigmatique que la censure procure justement dans le sens de déréaliser le film lui-même. *Un film qui n'est pas* (Cardoso, 2013,s.p) radicalise certainement et la mauvaise conscience sur notre *fatum* de soumission et le racisme national, outre le snobisme souvent caricatural de ce personnage, qui tolère à peine, s'il ne marginalise pas définitivement, son humble émigré se donnant fatalement, avec maladresse éternelle, des airs de tout petit marquis sur la scène sociale portugaise. Aussi se permettra-t-il de ne pas assez justifier son élimination, car il n'est point question de jugement, en fait, tout en déclarant que les portugais de *La Cage Dorée* n'existent pas, malgré l'exception de la très portugaise Rita et le talent des acteurs à jouer l'illusion, le mensonge de ce faux portrait<sup>43</sup>. Formel dans son approche critique spécialisée, Lauro António semble contrarier toute évaluation négative sous-estimant une apparente facilité du film afin de, entre autres aspects

---

<sup>43</sup> Nous traduisons : Miguel Esteves Cardoso affirmera que *La Cage Dorée* « n'a pas à être vu ni dans une salle de cinéma, ni ailleurs. J'avais une impression vaguement positive du film sans rien avoir lu sur lui. À peine vu, je l'ai complètement perdue. Au moins Ruben Alves a eu raison en un point : en tant que portugais, j'ai eu honte du film, bien que je n'aie rien à voir avec lui. Les acteurs - surtout la merveilleuse Rita Blanco - sont incroyables car ils nous créent l'illusion du fait qu'il y a des portugais pareils, aussi l'antithèse de l'intelligente, autonome et imaginative personne qui est la très portugaise Rita ». S'il considère que le mauvais film de Justin Lee peut encore être une toile de fond d'une activité de lecture légère, l'œuvre de Ruben Alves, par contre, « n'est même pas une bonne merde : c'est une mauvaise merde. Elle n'est pas amusante : elle ne parvient même pas à être une misère ». (Cardoso, 2013, s.p.).

cruciaux, mettre en valeur ses stéréotypes, « mais la vérité est qu'ils marchent bien (et les stéréotypes existent parce que des personnages comme ceux-ci existent aussi) », dans un ensemble exalté d'« amusement », de « bonhomie », sans une « caricature lourde », sans « aliénation des problèmes et des difficultés » (António, 2013,s.p). Après avoir regretté l'élitisme de la « bien-pensance » cinématographique nationale privilégiant l'hermétisme sur la toile que les masses ne verront point, il ne cessera pourtant pas de souligner que c'est « un méconnu Ruben Alves, portugais à Paris, et le fils d'une mère-concierge et d'un père-maçon, décidant de faire un film sur les émigrés portugais en France » dans le but, encore une fois, d'en dégager une bonne qualité de l'argument, « tout en créant de solides relations entre la tradition de la comédie française et notre comédie des années 30/50 », à avoir bâti des personnages qui s'y imposent par leur « dimension humaine » (*idem*). Tout en déplorant le fait que le cinéma national, imperturbablement sombre depuis la Ière République jusqu'à nos jours, reste « le plus critique et désespéré de la planète », il conclura que Ruben Alves y fait preuve d'« une maturité indéniable, dans l'écriture, dans la conception, dans la direction d'acteurs » et que la leçon est donnée à l'étranger par « un émigré portugais à Paris »<sup>44</sup> qui garde la sagesse de l'humilité, un « certain orgueil » de nous-mêmes, conciliables avec l'« élégance », le « bon goût » de ne pas reprocher avec excès. Nous sommes, par conséquent, face à une autre expression des mêmes préjugés de Miguel Esteves Cardoso sans sa brutalité, certes, mais sans que celle-ci cesse un seul instant de se raffiner aussi dans l'éloge et par excellence dans ses circonstances extrêmement soignées.

D'abord, Il importe de signaler que le réalisateur n'est définitivement pas un émigré portugais à Paris (emprisonné dans son identité familiale toujours rappelée) et que *La Cage Dorée* est une production cinématographique française dont le sujet ne saurait se restreindre à l'émigration portugaise en France tout court, aussi située,

---

<sup>44</sup> Nous traduisons : « (...) Nous avons, donc, ici, une comédie amusante, qui traite des portugais en France avec élégance et bon goût, avec un certain orgueil de notre façon d'être, sans des larmes inutiles, si nécessaire reprochant, mais avec d'évidentes qualités narratives et de très bonnes interprétations. (...) Sans avoir à se flatter, avec une certaine humilité dans l'utilisation du matériel à filmer, il donne une leçon d'efficacité auquel le public français d'abord (plus d'un million et deux cents mille spectateurs) et le public portugais à ce moment (180 mille lors des premières sessions) a brillamment correspondu. » (António, 2013: s.p.).

Lauro António y mettra également en valeur son grand plaisir à entrer dans une salle de cinéma encombrée et pouvoir y écouter « les réactions franches d'un public tout à fait conquis. Non par la facilité, que quelques critiques habituels reprocheront au film, mais par la rassurance de qui a des ongles pour jouer du fado (qui y surgit également comme Pauleta, d'ailleurs). (...) » (*idem*: s.p.)

d'ailleurs, dans le temps soit-elle. N'oublions, par la suite, pas que le pseudo-émigré ne saura ni exhiber, ni perdre fierté, sûrement contrôlée, il ne sera pas fataliste, sera efficace, et reprochera, en cas de nécessité, *mais*, j'en souligne l'adversité et l'intrigante logique de la phrase, témoigne d'« évidentes qualités narratives et de très bonnes interprétations ». Vitor Sousa ne risquera pas trop, dans ses « Réflexions sur le retour décisif de l'émigration portugaise et la portugnalité d'une cage (de moins en moins) dorée », lorsqu'il établit un succès quantitatif du film à vrai dire dépourvu d'« ampleur qualitative directement proportionnelle » (Sousa, 2014: 69) et il ne commettra toutefois pas l'erreur de louer le film à partir des critères lusitaniens prévisibles<sup>45</sup>. À son avis, outre le nouvel essor d'émigration nationale en 2012 rejoignant le vieux sujet, sa popularité se devrait au fait qu'il s'agit « d'une histoire simple, pleine d'humour et avec des relations de proximité avec beaucoup de portugais qui, directe ou indirectement, ont vécu de près le phénomène de l'émigration des années 1960 » (*idem*: 41). Ce chercheur ajoutera que « le film réfléchit sur l'éventuel retour de l'émigré au Portugal, après de longues années en France, où ils ont leurs vies définies et leurs familles établies », il saura comprendre son ironie qui consisterait dans « l'inversion du parcours logique, leurs enfants prenant la direction du Portugal, tandis que leurs parents, émigrés depuis très longtemps, seraient très liés au pays d'accueil, finalement leur 'vrai' pays » (*idem*: 42). Cependant, il reprochera au jeune réalisateur l'anachronisme de la représentation filmique des émigrés actuels, d'après un cadre figé des années 60, qui, correspondant à une « logique française », ne contribue en rien à « la redécouverte du portugais, en France » d'autant plus bouleversée, insistera-t-il, par cette fiction ironiquement éloignée de la réalité : les enfants des émigrés de cette génération seraient mariés à des Français et décideraient de vivre au Portugal, mais la vie de leurs parents perdrait tout

---

<sup>45</sup> L'essai de Vitor Sousa (nous traduisons) : « à propos du film *La Cage Dorée* (...) et de sa fiction, nous analyserons le phénomène de l'émigration portugaise vers la France, dans une perspective temporelle et tout en essayant de dessiner le profil des nouveaux émigrés, nous tenterons de remettre en question la portée de l'identité portugaise dans la diaspora, la culture portugaise et les cultures d'origine à l'époque de la globalisation, afin d'interroger le sens de *portugalité*, un mot qui a été récemment plusieurs fois employé, après un hiatus de plusieurs années après la fin de l'*Estado Novo*. » (Sousa, 2014: 41)

Vitor Sousa insistera sur la dimension autobiographique de ce film et prendra ses distances par rapport au refus de Ruben Alves sur ce plan, car « le couple protagoniste a les mêmes métiers de ses parents et toute l'histoire repose sur celle de sa propre vie. » (*idem*: 42)

Il importe de noter que Vitor Sousa n'acceptera pas la censure critique qui voit dans le regard plutôt français de Ruben Alves de l'arrogance et il mettra en valeur, par contre, la capacité du jeune cinéaste à déceler les « incongruités entre la réalité et ce que quelques -uns aimeraient qu'il arrive, en ce qui concerne, en plus, le discours politique. » (*idem*: 70)

sens en dehors de leur « patrie », où ils seraient indispensables, dans leurs univers professionnels (*idem*: 69-70).

Et s'il appartenait précisément à l'in vraisemblable d'une partie de la narrative renversée de défaire le « cliché » qui, par cet avenir irréel, se trouverait une fois pour toutes véritablement désuet ? Le sacrifice machinal constant des (bons) portugais qui garantit l'effet d'identification, dans une parfaite vraisemblance à perpétuité, se brise graduellement par l'orgueil irrévérent de Maria dont la fille, belle, est la petite amie du fils du patron de son père, véritable audace d'in vraisemblance de *La Cage Dorée*, dont le dîner de rapprochement des deux familles (quasi) extrêmes s'avèrerait le climax. En fait, ce dîner se revêt de multiples évidences parodiques, en elles-mêmes éloquentes, le contraste entre les conventions d'élégance étant poussé à l'extrême quand la très haute bourgeoise danse avec sa servante sur la table, et qui seront aussi dramatiquement exploitées avec netteté. Non seulement la pseudo belle-mère fait preuve d'ignorer le Portugal, elle remettra la propriétaire française à sa place jouant le rôle de la concierge (seule la parodie permettrait l'échange de rôles), le cadre narratif ne cessera d'éclaircir la nature contractuelle des relations entre maîtres et serviteurs récompensés juste pour éviter une perte pragmatique, perdus dans un luxe sans mode d'emploi pour immigrés, leur fils cachant son appartenance sociale afin de s'affirmer auprès de jeunes filles françaises. Cette identité mal dans sa peau se révélerait d'autant plus tragique dans la disruption de leur fille sur le feu de la tension insupportable de ce qui ne peut pas être compatible et dont l'incompatibilité, émouvante jusqu'à susciter de la compassion, se clarifierait par la gifle d'autorité paternelle, elle-même à la fois parodique et l'objet de pitié. Celui-ci précéderait l'annonce imprévue (et sérieusement in vraisemblable) d'une grossesse extemporanée qui concilierait, avec suspicion, au fond, l'inconciliable, sans mariage, pourtant, selon la modernité qui permet (la convenance) d'exclure les restrictions symboliques du critère sociologique matrimonial. Son copain bourgeois et français interrogera, ensuite, l'immutabilité du « cliché » immigré portugais dans la rue juste au cœur de l'insupportable trouble de cette jeune femme et cette question motrice, dont la cible est « la petite portugaise » risquant de l'être éternellement, pourrait constituer l'axe instantané d'une narrative dorénavant développée à rebours. Ainsi, le renversement du dénouement ne se vérifierait-il qu'en partie, car la continuité des « clichés » sur lesquels une rupture devrait s'opérer en pleine vraisemblance semblerait renforcer le piétinement. Le doute s'installerait entre la Française et la petite Portugaise

que l'ambiguïté narrative saurait confondre, tout en nous accordant la responsabilité de distinguer la vraie identité de la jeune femme enceinte qui sera femme d'affaires à Douro, prenant les rênes de l'héritage familial, alors que ses nostalgiques parents continueraient à obéir irréprochablement. Ce banquet dont la joie proverbiale du mariage pourrait être remplacée par la perspective d'un enfant dans l'informalité libérée des traditions (qui scellent une mobilité sociale naturellement mineure dans l'institutionnalisation de l'amour) rapprocherait maîtres et serviteurs, ceux-ci devenus maîtres à leur tour, dans la bonne compagnie du dessus du panier très bénévole qui apprécierait et le magnifique paysage du Nord du Portugal et la folie du football (personnifié, lui-même, en Pauleta, un autre luso-descendant) et de la musique introduite à l'effet *pimba* merveilleusement associée. Il ne s'agirait évidemment pas de concrétiser ni le rôle ni le bonheur du jeune Français dont un bébé n'aurait point interrompu la suite de ses études universitaires (il est fils travaillant avec papa...) par un critère de vraisemblance, car l'atmosphère encore une fois *cliché* du fado aurait soudé toute antinomie. Si Catarina Wallenstein peut formellement représenter le fado (d'Amália Rodrigues) renouvelé des nouvelles générations, *Prece*, une création réalisant très profondément la fusion luso-française par la collaboration du poète Pedro Homem de Mello et d'Alain Oulman<sup>46</sup>, les paroles soulignent inexorablement la *saudade* du pays d'origine : le Portugal glisserait clairement entre Quim Barreiros et Rodrigo Leão, thèse et antithèse nationales dont la synthèse ce fado n'accomplirait que mollement, Catarina s'épuisant à l'ombre d'Amália, dans un impossible retour, dans un renouveau peu convaincant. Cet immuable *modus vivendi* semblerait, donc, irréaliser davantage ce que le doute menacerait intrinsèquement nous rassurant difficilement sur le choix heureux d'un couple français dont l'éclectisme sportif et musical s'harmoniserait à

---

<sup>46</sup> Nous traduisons : « Prière » \_ « Je mourrai peut-être au lit/ Où la mort est naturelle/ Les mains formant une croix sur ma poitrine/ Des mains de Dieu j'accepte tout/ Mais que je meure au Portugal », in *Obsession*, Amália Rodrigues éditée par Valentim de Carvalho en 1990.

Pedro Homem de Mello est un admirable poète portugais du XX<sup>e</sup> siècle (né en 1904 et mort en 1984, à Porto) dont l'œuvre a été sous-estimée jusqu'à nos jours par le canon littéraire national. Royaliste et catholique, ce poète a été un folkloriste distingué, a collaboré dans la Revue « *Presença* » et a prolongé les voix d'António Botto et de Federico Garcia Lorca dans une poésie singulière axée sur des tensions poignantes qu'une mélodie de saveur populaire déguisera en une très apparente simplicité (dont l'élégance aristocratique semble, plus de quarante ans après la Révolution, illisible.)

Alain Oulman (né en 1928 à Lisbonne et mort en 1990 à Paris où il a vécu après avoir été expulsé du Portugal pour des raisons politiques). Ce musicien juif a, depuis 1962, véritablement renouvelé musicalement la carrière d'Amália Rodrigues lui accordant une flexibilité et une portée orchestrale inouïes, en même temps qu'il a introduit dans son univers poétique l'élévation de poètes comme Luís de Camões, David Mourão-Ferreira, Alexandre O'Neill et Manuel Alegre sans laquelle elle n'aurait pas pu se dépasser elle-même.

peine avec les habitudes bourgeoises des bons propriétaires portugais et britanniques de Vin de Porto, ses voisins. D'ailleurs, cette inflexion permettrait de reformuler une problématique systématiquement renfermée dans la sphère interculturelle sous l'optique de la stratification sociale puisqu'il ne serait plus question d'interroger une intégration accomplie par excellence dans le statut familial d'une mixité réussie. Le rapprochement de deux couches sociales disparates s'avèrerait improbable, dans ce contexte, comme universellement, et son défi dans *La Cage Dorée* ne viserait qu'à intensifier les couleurs du portrait dans la caricature que son irréalisme constituerait de façon paradigmatique dans le but de rendre inéludable la stagnation dans le cliché, à vrai dire deux, concernant les deux nationalités. Paulo Branco ne reprochera à Ruben Alves, pourtant, que d'avoir caricaturé « de façon presque raciste »<sup>47</sup> les Portugais « comme si le Portugal n'avait pas connu des transformations telles que la révolution du 25 avril » (Branco, 2013: s.p.). Dans le même sens, António Loja Neves poussera plus loin l'accusation tout en fondant leur quasi humiliation sur un manque d'analyse dans la prolifération de lieux communs (Neves, 2013: 18) issus d'un regard français, en apparence non prétentieux, sur les minorités, avant tout sur l'ampleur des questions identitaires dans l'air du temps. Et s'il est vrai que personne n'emprisonne les portugais car ils s'emprisonnent eux-mêmes (Cordeiro, 2013: 20), la juxtaposition du nom de ce film avec le livre homonyme de 2009 dont le titre réfère l'Iran<sup>48</sup> de Khomeiny inviterait à rapprocher des totalitarismes dont l'efficacité se prolongerait très au-delà de l'imaginable et s'accomplirait dans le piétinement en grande partie dû à l'autocensure, la cécité. Celle que Jorge de Sena provoquait précisément lorsqu'il conseillait au Portugal un stage obligatoire à l'étranger sans portugais et sans sardines (Sena, 2013: 59), celle encore qu'Urbano Tavares Rodrigues évoquait par l'opposition aux Espagnols dénués de la gentillesse lusitanienne, selon les Français (Rodrigues, 1973: 92). D'autres voix, encore, se passeront de véritable jugement critique qui se résumera, cependant, à admettre que « bien que dorée, elle ne cessera pour autant d'être une cage » (Rosa, 2013: 7), après avoir globalement considéré le paradoxe identitaire des émigrés, des Français au Portugal, des Portugais en France, et les fortes réactions que le film a éveillées. Elles pourront même

---

<sup>47</sup> Nous traduisons tous les extraits cités. Paulo Branco déclare que les émigrés portugais sont intégrés dans la société française et réagissent en tant que français contrairement à ce que ce film exprimerait, selon lui. (Branco, 2013: s.p.)

Il est intéressant de souligner que Clara Moura Lourenço soulignera, en 2008, que les portugais partageraient, en France, leur silence « avec d'autres groupes marginalisés par une culture élitiste ».

<sup>48</sup> Shirin Ehadi, Prix Nobel de la Paix en 2003, a été son auteur.



souligner la lutte de Ruben Alves contre la xénophobie, la vraie cible de cette création, à une époque dangereuse en Europe, sans assumer un ton politique : le film « aborde les différences entre les classes sociales de façon tranquille, simple, sans des stridences idéologiques. Contrairement à ce qui est normal dans le cinéma français, aussi bien que dans l'italien, le film ne diabolise pas les riches (...) »<sup>49</sup> Luna Lutaud de *Le Figaro.fr Culture* pourrait représenter la sage distance de la critique française face à l'œuvre trop enveloppée dans son marketing bizarre dont la saveur parodique s'accorderait avec le film lui-même : « Au son d'une entraînante musique lusitanienne et de *um, dois, très* entonné au chœur au Gaumont Marignan, 200 concierges parisiennes d'origine portugaise se mêlaient » à des stars et à la seconde génération « beaucoup d'entrepreneurs, devisant dans les allées avec les costume-cravate de la banque communautaire BCP » (Lutaud, 2013: s.p). Cette critique n'oubliera pas de noter, à propos des parents du réalisateur, que « c'est la deuxième fois de leur vie qu'ils vont au cinéma », et qu'il a demandé aux Portugais de faire du bruit ce soir-là, sous les applaudissements déchaînés ; son sous-titre assez révélateur, « Partie émergée de l'iceberg », ne s'empêchera pas de déclarer que « les Portugais n'ont pas ri aux mêmes répliques que les Français et commentent les détails qu'ils ont été les seuls à repérer », tandis que le directeur de la banque conclura que « nous apprécions le message véhiculé par le film. Au-delà des clichés traités avec sentiment, il montre que notre communauté est bien intégrée et qu'elle joue un rôle économique important en France. » (*idem*: s.p). À bon entendeur, salut. *Le Parisien* réécrira cette mise en place de deux univers ouvertement asymétriques avec autant plus d'élégance bienveillante qui clôt l'article avec la triple exclamation : « C'est amusant, c'est émouvant, c'est un moment de grâce. », procurée par « une exquise comédie où la France *d'en bas* se confronte à celle *d'en haut* », un film, donc, profondément sensible, universellement humain, racontant la revanche d'une communauté qui serait « *d'en bas* sur une France qui se pavane *en haut* impeccablement incarnée par Nicole Croisille. » (*Le Parisien*, 2013: s.p). Annabelle Laurent suit la même tendance à souffler l'incontournable asymétrie inspirant le sourire ou le rire qui blesse et s'en complaît, dans *La Cage dorée : Anatomie d'un succès surprise* ; d'abord, elle identifie Ruben Alves, « Sa mère est gardienne d'immeuble. Son père est maçon. » et se lance vers Hermano Sanches « qui a représenté pendant dix ans les 926 associations portugaises de France » et est sorti

---

<sup>49</sup> Nous traduisons : site *50 Anos de Filmes*: « *A Gaiola Dourada* ».

« le cœur serré » d'un film qui « aurait pu être caricatural » (Laurent, 2013: s.p). Il avouera, par la suite, son « affaire politique » et constate « l'inquiétude peut-être réelle », « car les Portugais de France, tout le monde les aime. La question c'est : est-ce qu'on les respecte ? » (*idem*) Cet article nous dira, d'ailleurs, que Ruben Alves a renoncé à un premier scénario d'expatriés français à Lisbonne lui permettant sans pudeur de parler de sa famille, ce que son producteur lui a évidemment interdit pour des raisons matérielles (*ibidem*). Si l'approche nationale glisse entre l'effacement analytique pur et la honte mêlée à un orgueil plus ou moins assumés qui fondent ce silence, la critique française semble évoquer le décalage social, qui prévaut sur tout souci interculturel, afin de le réaffirmer franchement par une fine rhétorique l'illustrant avec simple éloquence. Le film pourrait-il, enfin, disproportionner la fiction de l'insertion quasi naturelle des immigrés portugais en France dans le sens de mettre à nu sa fausseté et si ceci va (difficilement) de soi, ne serait-il pas question de libérer la France aussi de nos jaunes misères ?

Ezra Suleiman, dans sa réflexion sur *Le Conservatisme des Dirigeants* (Suleiman, 2014: 30-32), considère l'importance moyenne de la France dans le monde actuel afin de mettre en valeur le nouveau départ qui la réveillera sur le chemin de « davantage de concurrence, d'innovation, d'adaptation ». La prévalence du discours crépusculaire surtout d'autoreprésentation française autorise, depuis des décennies, cette image internationale (et intérieure) de dysfonction, pour ainsi dire, par rapport à un critère de progrès fatalement dicté par une certaine globalisation, comme si la direction vers l'avenir de la planète n'était qu'une et indiscutablement la bonne. Cette chercheuse de l'Université de Princeton établira, certes, le refus français de la mobilité sociale qui garantirait non seulement les privilèges mais aussi l'impossibilité de toute vraie réforme sociale, ce qui distinguerait en définitif patron et chef de chantier et jetterait cette narrative dans l'espace science-fiction. N'oublions toujours pas que la France enseignait l'imagination au monde bien avant la mondialisation, même très avant la ferveur de la soi-disant flexibilité néolibérale et si son régime présidentiel a longuement su illustrer son âme (simplifications, républicaine), l'âme, un simple homme ne pourra ni rater la réputation nationale, ni fusionner Cailloux et Ribeiro :

Les dirigeants politiques n'oublieront jamais qu'en France on recherche toujours un statut qui assure une rente ! Cela les met en porte-à-faux avec le monde dans lequel nous vivons.

Imagination, mobilité, fluidité ne sont pas compatibles avec les statuts, les rentes, les niches. Comment l'élite politique peut-elle proclamer sa volonté de transformer la société alors qu'elle est attachée aux statuts et aux rentes qui empêchent cette transformation ? La présidence de François Hollande est un cas d'étude : ne pas vouloir toucher aux statuts des citoyens évite de réformer en profondeur. (*idem*: 36-37)

Andrei Makine, dans sa perle intitulée *Cette France qu'on oublie d'aimer, IIIe partie. Déformation*, à propos de son entretien avec Michel Serres, touche à une singulière pudeur française qui établit « des sujets interdits » (Makine, 2006: 71), son allure courtisane côtoyant l'inclination téméraire de son génie voltairien, son penchant vers l'immatérialité qui meut. La francité saurait « réunir dans un ensemble vivace des éléments apparemment incompatibles » (*idem*: 53) soudés en toute volupté non délitée « dans cette égalisation par le bas que dicte le mondialisme » (*idem*: 45) : celui-ci aurait ôté à la France la possibilité de tout dire, à l'encontre de la censure, et y aurait imposé la mutité imaginaire autour de certains sujets, véritables champs de mines ethniques, sociales, religieuses, rêvant de « la parole libre, contradictoire, passionnée » (*idem*: 77). Il s'agirait de garder ce sens de la controverse et de l'admiration de l'adversaire dans la langue libre que la pensée unique n'aurait pas anéantie et qui se chargerait de transfigurer notre monde où « les Français /.../ découvrent (il était temps !) que toute une part de la population dite française les hait » (*idem*: 99).

(...) On les hait parce qu'ils sont blancs, vaguement chrétiens, censément riches. On les hait parce qu'on les sent affaiblis, incertains de leur identité, enclins à leur perpétuelle autoflagellation. (...) Ceux qui brûlent les écoles, qu'ont-ils pu apprendre de leurs professeurs sur la beauté, la force et la richesse de la francité ? (*ibidem*)

Les Portugais, comme les Italiens ou les juifs, illustrent, d'une part, l'intégration de vagues humaines en France qui ne sont pas devenues des parasites jouissant d'un État providence, selon Makine (*idem*: 107). D'autre part, non seulement Alain Finkielkraut regrettera que le changement ait lui-même changé, la France est en proie à « la crise de l'intégration » puisque « les individus ne sont pas interchangeables » et si les différences ne s'avèrent pas insurmontables, « la mince pellicule d'universalité » ne suffira pas à dépasser les tensions (Finkielkraut, 2013: 23). Ce philosophe développera précisément les dangers européens actuels qui consistent à risquer de « succomber à la tentation pénitentielle de nous déprendre de nous-mêmes pour expier nos fautes, tout en essayant d'échapper à l'ethnocentrisme » (*idem*: 129), avant de conclure : « Fragilité de

l'identité nationale. On la dit étouffante, elle se révèle évanescence. » (*idem*: 139). Il est intéressant de noter que la critique anglo-américaine soulignera aussi bien l'intelligence que la capacité d'articuler « the impossible, and yet very real, no man's land situated between the characters' adopted and home countries. » (Van hoeig, 2013: s.p.), dans ce film. L'ampleur des commentaires est graduelle, lorsqu'on affirme que la comédie française s'avère « a touching meditation on the human propensity for sabotaging our desires because of obligations to others » et inclut « their respective employers /who/ have depended on (not to say exploited) them for so long that they can't live without them » dans le sens de mettre en évidence que « social class is an abiding element in French comedy » (Calder, 2013: s.p.). Luciano Graca, dans *Glasgow's Alternative Press*, conclura que « this lighthearted, witty and hilarious tale touches with featherlight hands on very current issues of immigration and prejudice without being engaged in political movements or pedantic, preachy messages » et rapprochera Alves de Almodovar pour ce qui est de son sarcasme, son humour noir et ses personnages hyperboliques (Graca, 2013: s.p.). Ronnie Scheib réduira la portée de ce film à la popularité facile et soulignera qu'« Alves ultimately unites his large cast in festive unity, with comic reversals redeeming the seemingly irredeemable in farcical fashion, and with large doses of ethnic harming » (Scheib, 2013: s.p.). En effet, le vertige semble être au cœur de toute interprétation en ce domaine et toute surface semble cacher des projections multiples, dans un caléidoscope déroutant que le regard scientifique pénétrera à peine : l'étude récente de João Teixeira Lopes sur *Génération Europe ?* et les jeunes Portugais émigrés en France semble être limitée par la nature explicitement non-représentative<sup>50</sup> de son enquête, malgré la régularité de ses données, comme son auteur le soulignera, étant donnée « l'invisibilité » de ces Portugais(es, surtout) en France. Ce sociologue ajoutera des portraits sociologiques « sans oublier ni les écarts existants entre pratiques et pratiques effectives, ni, encore moins, le souci vif d'objectivité et de dévoilement de la sociologie » (Lopes, 2014: 4) et tout le vertige réside essentiellement dans cette exigence et peut-être dans sa manière plutôt éthérée : nous avons le silence communautaire portugais en France

---

<sup>50</sup>Nous traduisons : « Ainsi, cet échantillon ne peut-il pas être considéré statistiquement représentatif. Il s'agit d'un échantillon de raison qui obéit aux objectifs de l'enquête. D'ailleurs, cette exigence ne pourrait jamais être déterminante, car nous analysons un phénomène émergent dont on ignore l'univers de référence. Mais je crois pouvoir me permettre d'affirmer que le long et complexe processus d'obtention de réponses prouve aussi bien l'invisibilité de ces émigrés que la réduite dimension (quoique graduelle) des jeunes émigrés licenciés en France. » (Lopes, 2014: 3)

d'hier jusqu'aujourd'hui auquel l'invisibilité de cette réalité submergée s'accouplerait, en fait.

Si l'on écoute l'invisible et si l'on regarde le silence, pourtant, un réseau de sens nous parle davantage d'émigrés, issus d'un pays renfermé sur lui-même (en ce qui concerne ses auto et hétéro-représentations)<sup>51</sup>, résidant depuis longtemps en France qui déclassifieraient cette nouvelle vague qui n'intègre pas les associations (*idem*: 5), a des diplômes universitaires que ses parents n'ont pas, tient à se promouvoir socialement au-delà d'une mobilité bloquée au Portugal. Elle poursuit des études en France, tout en accordant, toutefois, la primauté à la voie professionnelle, leur domaine de formation peut être secondaire (elle n'est pas médecin et est rarement économiste : classiquement parlant) et peut ne pas être mis en valeur, dans la société portugaise, aussi pour la dévaluation des institutions supérieures qu'elle a fréquentées exprimant la massification universitaire engendrée par la politique nationale en ce domaine, depuis des décennies<sup>52</sup>. Elle, « un échantillon éventuellement représentatif d'un nouveau *mode d'émigrer* » (*idem*: 42), moins solitaire, est protégée par la famille inscrite dans la modernité du couple qui travaille, souligne que la société française reconnaît ses qualifications, dans un cadre d'épanouissement personnel s'avérant une vraie transition vers la maturité qui échappe aux voies institutionnelles des deux nations (*idem*: 50) et renforcerait le concept de génération européenne. Il importe de noter qu'elle tend, pourtant, à cohabiter (conjugalement aussi, bien-sûr, donc) avec des portugais et bâtit, donc, « une certaine endogamie sociale et même un certain confort dans le renfermement » (*idem*: 49) qui ne s'ouvre apparemment pas aux relations multiples avec des Français<sup>53</sup>, est souvent incapable de parler correctement français et reproche aux

---

<sup>51</sup> João Teixeira Lopes considèrera également les « mouvements de mobilité extérieure hautement significatifs » (Lopes, 2014: 7) qui déterminent notre modèle de développement, notre tissu social et la mixité. Tout en considérant notre structure historique, ce sociologue axera son étude sur une actualité difficile à classifier, car il intègre un système lusophone et un système européen avec singularité.

<sup>52</sup> La spécificité de l'« Universidade Nova de Lisboa » contrariant cette tendance mériterait une observation particulière. L'épanouissement des architectes et le malheur des économistes (si mincément représentés) s'avèrent, à cet égard, délicieux.

<sup>53</sup> « Cláudia refuse la condition d'émigrée et met en valeur la connotation négative du mot et elle considère que les Français, surtout les plus âgés, sont des 'racistes' et expriment un ethnocentrisme actif. Elle fait preuve d'inadaptation et limite son apprentissage de la langue française et tient à garder des liens multiples, télévisés aussi (la télévision constitue son loisir central), avec le Portugal. Vasco est issu d'une famille modeste, est venu à Paris aussi afin d'accéder à un large éventail de 'dynamiques culturelles', souligne l'accueil et le soutien amical des Portugais de Paris, non sans noter l'exclusivisme français dans sa restreinte sociabilité informelle. Il refusera, lui aussi, la condition d'émigré, qui est celle de ses parents, et il articule son refus avec la xénophobie 'légère' française pour s'affirmer en tant que 'travailleur déplacé'. Fortement relié au Portugal. Mafalda restreint sa sociabilité extraprofessionnelle au cercle de

Français de ne pas parler l'anglais (*idem*: 58) et réaffirme l'axe professionnel de son exil sans projet de retour souvent rêvé étant donné l'horizon économique bouché du pays d'origine plus ou moins amèrement évoqué. Elle jouit à peine de la richesse cosmopolite de la capitale française et son existence s'épuise dans le cycle du travail, peut être née à l'intérieur de l'émigration envers laquelle prendra des distances afin de réaffirmer sa promotion sociale (*idem*: 71, 82) et sa condition de « citoyen-ne du monde », tout en gardant un cercle amical portugais sécurisant face à des expériences intenses de discrimination quotidienne qui renforcent une intégration profonde autolimitée.

Aussi le but crucial de réussite financière tenant compte de la satisfaction personnelle semble-t-il voiler l'infini capital existentiel français aux yeux de ces jeunes émigrés diplômés constituant un corpus crédible, admettons-le, de représentation contemporaine au fond peu distinctive par rapport aux émigrés d'autrefois dont l'étroit regard *La Cage Dorée* ne pourrait pas ne pas illustrer, car sa portée symbolique se prête aussi à l'ambiguïté séduisante nourrissant le succès commercial du film. Cette survie aisée se fonde sur la nostalgie et sur le ressentiment, les forts liens familiaux se dressant contre la connaissance du monde<sup>54</sup>, comme si celui-ci menaçait les sources contenant le

---

trente émigrés portugais et référera que les Français sont 'des ignorants', incapables de situer le Portugal, ayant une pauvre culture générale et sales (voir page 62). Tiago a un quotidien intense et heureux dans le domaine de l'architecture, regrette la restriction linguistique et même culturelle des Français (page 64) et n'a jamais été discriminé. Au contraire, il met en évidence le louange français de la réussite portugaise, 'ils peuvent être plus Français *que les Français eux-mêmes*', en France, son intégration est graduelle et joyeuse, tandis que son sentiment envers le pays d'origine est froid et sarcastique, extrêmement lucide ». (Lopes, 2014: 58-64)

<sup>54</sup> Dans le Chapitre 5 de son étude, João Teixeira Lopes propose, non sans admettre qu'il ne prétend pas « revendiquer une vision souveraine et définitive quelconque, tout simplement tenant à exploiter les voies ouvertes par cette étude » (Lopes, 2014: 90). En fait, la recommandation d'une « diplomatie active on line » afin de maîtriser, d'une certaine façon, les données de ces agents nouveaux et les mettre en rapport transnational, dépasserait-elle la possibilité de ne pas vouloir l'être par une réaction de refus institutionnel de la politique de la nation à laquelle on ne fait pas confiance ? Par la simple mobilité liquide dans notre espace Schengen par rapport auquel les représentations strictement nationales seraient tout court *oubliées* ?

Ce reniement ne va qu'apparemment à l'encontre de la deuxième proposition consistant dans le rapprochement de ces jeunes gens aux générations précédentes de l'émigration portugaise en France, bien que (Nous traduisons) : « nous sachions qu'il y a des différences de classe qui semblent insurmontables et qui se traduisent en des formes différentes d'organisation et d'expression de la réalité, engendrant des préjugés mutuels et une certaine difficulté éprouvée par les émigrés récents à se reconnaître dans la catégorie et dans le stéréotype de l'émigré', non seulement pour son réductionnisme, surtout pour son association à des situations aussi bien de subalternité que de grossièreté ou 'mauvais goût' (ce qui exprime des luttes sociales et symboliques de démarcation) » (Lopes, 2014: 90) Ce sociologue suggèrera, donc, ici, « une diplomatie de médiation » qui orienterait toute une construction de systèmes symboliques axée sur des inégalités sociales capable de générer un nouvel esprit associatif et la conscience d'un rôle politique à jouer dans les deux pays, dans la pluralité des profils. Il semble croire, donc, qu'« une communauté imaginée » reste à faire, grâce au favorable partage juvénile. Or, ne s'agirait-il plutôt d'éviter les communautés portugaises préexistantes puisqu'on sait qu'on les ressemble beaucoup plus qu'on ne le voudrait (admettre, au moins), cette distance délibérée exorcisant la claire (non évidente)

secret du bonheur exclusif qui remplira jours et nuits. Seule une origine sociale plus privilégiée projetée dans une formation académique plus distinguée, pour ainsi dire, semble effacer naturellement l'hypersensibilité de la supériorité gauloise, du chic parisien, du mépris qui reflète nettement les fantasmes de l'émigration hantant jusqu'à l'absurde une genèse confondant toujours éducation avec simple progrès matériel pour se travestir tout le temps en mauvaise conscience. Lorsqu'on renverse ce que l'on ne voit plus à force de trop l'avoir vu, lorsqu'on dévisage ainsi le cliché, risquant de le prendre solitairement à corps faute de lumière et de courage collectif, l'oppression bourgeoise du XVI<sup>e</sup> ne suffit plus à justifier, dans des pétales de la compassion de soi, notre servitude au cœur de la liberté qu'on ne se donne même pas la peine de soupçonner et de scruter, même lointainement, dans la saveur de sa langue unique. Si l'on insiste que *La Cage Dorée* opère la consécration des concierges qu'il manquait et dont l'étiquette se colle perpétuellement sur notre dos courbé, la fiction se mêlant des portraits figés certainement à l'extrême douteux pour alléger et pourquoi ?, ne nous appartiendrait-il pas, finalement, de bien vouloir savoir ce que le film consacre en fin de comptes ? Et de demander comment cette foule de concierges a répondu à l'invitation de Ruben Alves les incitant à rompre le silence lors de cette avant-première insolite aux Champs Elysées ? Interrogerait-il la soumission qui coule dans les veines portugaises, s'exprimant par la cécité, le mutisme, la discrétion plus auto-infligés que justifiés par l'autoritarisme ou la xénophobie qui résumeraient très injustement les relations avec la France, de la sorte beaucoup plus réduite que réductrice ? Cette diminution viscérale de soi, sans que le pays d'accueil puisse être le bouc émissaire, n'est-elle pas la même chez nous, entre nous, qui chasse historiquement la droiture et le courage les exilant afin de constituer le noble caractère de l'*estrangeirado* de tous temps expulsés « volontiers » par des « petits » portugais ?

La censure puise toujours aux sources de la plus longue Inquisition, du despotisme, de la dictature, de révolutions imaginaires, elle tisse un silence en filigrane l'emportant sur des caravelles pourtant magnifiques dont l'univers ne s'est jamais

---

identification ? Rappelons que le capital d'évolution financière serait loin d'accomplir des trajets d'appartenance sociale, plus longs et plus complexes, d'autant plus complexes à partir d'une psychologie de reniement, manquant l'intelligence de la simplicité pour apprendre l'ouverture. *La Cage Dorée* nous propose, d'ailleurs, des tableaux d'interaction tendre, quasi, par des moments (incluant des enfants), complices, entre la bourgeoisie parisienne des patrons et leurs concierges portugaises précisément autour d'une table. Ce bonheur partagé, dont le banquet reste une métaphore universelle très humaine (intrinsèque et contiguë à la carnalisation), dans la communication, dissout toute ségrégation avec une générosité grand bourgeoise, par nature.

subordonné<sup>55</sup>. Ruben Alves aurait pu faire son *Eloge de la Folie*, il l'aurait quasi fait, s'il avait osé ne pas se soumettre : nous attendrons son histoire des expatriés français à Lisbonne. Ce jour-là la légende nous apprendra qu'il était finalement un prince dont la mère, belle et malheureuse, l'a dû rendre aux soins d'honnêtes bergers qui redouteront la pure noblesse de leur fils rayonnant de lumière. Il n'aurait pas, ainsi, que tendrement consacré tout un peuple aujourd'hui impossiblement soumis, il aurait fait preuve de sa race, celle d'une indomptable reine qui défie et aime : la France.

### **Bibliographie :**

BETHENCOURT, Francisco (1991). *A Memória da Nação*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, pp. 473-503.

CORDEIRO, A. D (2013). *Ser português e França não era "glamour" e agora é ?* Revista 2, *Público*, 9.6, pp.18-24.

CURTO, Diogo Ramada / BETHENCOURT, Francisco (1991). *A Memória da Nação*. Lisboa: Livraria Sá Costa.

EBADI, Shinin (2011). *The Golden Cage: Three brothers, Three choices, One destiny*. Oxford: Sales Press.

FINKIELKRAUT, Alain (2013). *L'identité malheureuse*. Paris: Gallimard.

LOPES, João Teixeira (2014). *Geração Europa? Um Estudo sobre a Jovem Emigração Qualificada para França*. Lisboa: Editora Mundos Sociais.

LOURENÇO, Clara. M. (2008). *Testemunhos autobiográficos de mulheres emigrantes: para uma nova gramática da portugalidade*. e-cadernos CES, 2.

MAKINE, Andreï (2006). *Cette France qu'on oublie d'aimer*. Paris: Flammarion.

---

<sup>55</sup>Nous traduisons : « (...) Ainsi pourrions-nous dire que la tendance vers la sédimentation de la communauté historique (...) n'a jamais été aussi définie par de multiples agents simultanés. Paradoxalement, c'est précisément à cette époque que la communauté historique est exposée aux mouvements centrifuges, des mouvements qui ont toujours existé (dans le cadre de l'émigration, des pouvoirs fragmentaires, des complexes inter-régionaux), mais dont le pouvoir de séduction se multiplie, étant donnée la division du travail social vers le plan international. C'est dans cette nouvelle conjoncture de l'intégration économique mondiale qu'il importe de suivre l'évolution des traits d'identité d'une communauté historique (encore aujourd'hui) mouvante dans le monde, sa capacité à s'adapter à de nouveaux complexes politiques et culturels, son ouverture au dialogue des civilisations. » (Bethencourt, 1991: 503).



NEVES, A.L. (2013). *Um filme “feel good” ?* in *Revista Atual. Expresso*, 3 août, pp18-19.

RIBEIRO, Daniel (2013). *A gaiola dourada*, in *Revista Expresso*, 26 octobre, pp. 46-52.

RODRIGUES, Urbano Tavares (1973) *Redescoberta da França (Cadernos “Seara Nova”)*.  
Lisboa: Seara Nova.

ROSA, Irina., *Lá por ser dourada não deixa de ser uma gaiola*, in *Expresso*, 8 août.

SARAIVA, Arnaldo (1968). *Falando com Jorge de Sena*. Entrevista a Arnaldo Saraiva, n°  
especial de *O Tempo e o Modo*, 59 (Avril), pp 409-430.

SOUSA, Vítor de (2014). *O filme A Gaiola Dourada: Reflexões sobre o regresso em força da emigração portuguesa e a “portugalidade” de uma gaiola (cada vez menos) dourada*. Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade, Universidade do Minho, in *Observatório (ODS\*)*, *Journal*, vol.8\_ n°3, 039-74.

SULEIMAN, Ezra (2014). *Le Conservatisme des Dirigeants*. in *Revue des Deux Mondes*, *Qu’arrive-t-il à la France ?* pp. 29-37.

### **Sitographie :**

20 MINUTES SITE (2013). « Cinéma : La Cage dorée : Anatomie d’un succès surprise » -  
<URL: <http://www.20minutes.fr/cinema/1167947-20130604-20130604-la-cage-doree-anatomie-succes-surprise>>

50 ANOS DE FILMES SITE (2016). “A Gaiola Dourada” -  
<URL: <http://50anosdefilmes.com.br/2014/a-gaiola-dourada-la-cage-doree/> > [consulté le 1/II/2016]

ANTÓNIO, Lauro (2013). “Apresentação de A Gaiola Dourada” -  
<URL: [http://lauroantonioapresenta.blogspot.pt/2013\\_08\\_01\\_archive.html](http://lauroantonioapresenta.blogspot.pt/2013_08_01_archive.html) > [consulté le 25/II/2016]

CALDER, Peter (2013). NZ “Herald, The Gilded Cage offers comedy with some meat in its bones”. <URL: [http://www.nzherald.co.nz/entertainment/news/article.cfm?c\\_id=1501119&objec tid=11178451](http://www.nzherald.co.nz/entertainment/news/article.cfm?c_id=1501119&objec tid=11178451) >

CARDOSO, Miguel Esteves (2013). “Um filme que não é” in *Pública* -  
<URL: <https://www.publico.pt/opiniao/jornal/um-filme-que-nao-e-27044360> >

GRACA, Luciano (2014). Review “The Gilded Cage”, The Weeg. G Glasgow’s Alternative Press - <URL: <http://theweeg.com/2014/02/26/review-the-gilded-cage-glasgow-film-theatre/>.>

LEFIGARO.FR.CULTURE (2013) - <URL : <http://www.lefigaro.fr/cinema/2013/04/23/03002-20130423ARTFIG00491-la-communaute-portugaise-se-mobilise-pour-la-cage-doree.php>>

[consulté le 1/II/2016]

LE PARISIEN (2013) – ‘Cinéma : La Cage dorée’ -  
<URL: <http://www.leparisien.fr/magazine/week-end/cinema-la-cage-doree-22-04-2013-2748653.php>. > [consulté le 1/II/2016]

SCHEIB, Ronnie (2014). ‘Variety – Editions’ –  
<URL: <http://variety.com/2014/film/festivals/film-review-the-gilded-cage-1201151476/> > Film Review, The Gilded Cage.

VAN HOEIG, Boyd (2013). ‘The Gilded Cage (La Cage Dorée)’ in The Hollywood Reporter. The bottom line. The Gilded Cage –  
<URL: <http://www.hollywoodreporter.com/review/gilded-cage-la-cage-dor-576470> > [consulté le 28/VI/2013],